

La necesidad del dibujo: La especulación tangible

Hace poco, en una aburrida reunión de profesores, hice una serie de trazos en mi cuaderno que semejaban el principio de un proyecto. Después de un rato de intentar lograr algún acierto llegué a un impasse. Le pasé el cuaderno a un colega que añadió un número correspondiente de trazos y me lo devolvió. El juego había empezado; el cuaderno iba de un lado a otro, y el dibujo pronto empezaba a tener vida propia, cada trazo dando pie al siguiente. La conversación a través del dibujo se apoyaba en una serie de principios o convenciones comúnmente aceptados pero que nunca habíamos explicitado: sugerencias de orden, diferenciaciones entre tránsito y reposo, acabado e inacabado. Nos cuidamos de hacer que cada gesto fuera fragmentario para que así el juego quedara abierto a mayor elaboración. La escala del dibujo era ambigua, dando lugar a que se pudiera ver como una habitación, un edificio o un plan urbanístico.

Después de habernos turnado varias veces, nos dimos cuenta de que el dibujo había vuelto a fallar. Invitamos a un tercer colega a entrar en el juego. Sin darle demasiada importancia, añadió una escalera bastante grande en su primera jugada: la ambigüedad se había perdido. Parecía que, o bien el juego había sido tan bien entendido que el salto en escala había invertido las reglas, o que el tercer jugador no había comprendido nada y sus trazos habían subvertido el sentido anterior. En cualquier caso, el aspecto especulativo del dibujo original no podía asimilar el cambio de significado que la presencia de la escalera había supuesto. El juego había terminado.

Este pequeño episodio sirve para ilustrar algo que antes solamente había intuido. Pues mientras que probablemente no es posible hacer un dibujo sin una intención consciente, el dibujo sí posee una vida propia, una insistencia, un significado que es fundamental a su existencia. Que una serie de trazos en un papel puedan entrar en la mente y consecuentemente salir con mayor elaboración, muestra la naturaleza de este maravilloso lenguaje. El buen dibujo, por virtud de esta reciprocidad intrínseca entre la mente y el acto, va más allá de la simple información, permitiéndole

a uno participar totalmente en su significado, en su vida.

Al explorar una idea a través del dibujo, sospecho que el aspecto que tanto intriga nuestras mentes es lo que podría verse como el acto especulativo, ya que el dibujo como instrumento es generalmente entendido como algo más experimental que otros sistemas de representación, quizá sea una notación más fragmentaria o abierta. Es precisamente esta falta de acabado o irrevocabilidad la que contribuye a su naturaleza especulativa.

Hay, por supuesto, varios tipos de dibujo arquitectónico. Si aclaramos la naturaleza dominante de cada tipo de acuerdo con la intención que el arquitecto asume por su dibujo, encontramos tres categorías primordiales: 1) el apunte; 2) el croquis, y 3) el dibujo definitivo. Este tipo de clasificación nunca puede ser puro, pues todos los dibujos tienen aspectos de cada categoría. Sin embargo, es importante identificar los motivos inductores de cada uno.

1) Los apuntes

Este tipo de dibujo se puede considerar como el diario del arquitecto o crónica del descubrimiento. Es una referencia taquigráfica de naturaleza generalmente fragmentaria, y que al mismo tiempo tiene poder de desarrollarse en una composición más elaborada cuando es recordada o combinada con otros temas. Como el artefacto físico coleccionado o admirado como un modelo que contiene alguna importancia simbólica, el croquis referencial es una base metafórica que puede ser utilizada, transformada o de alguna manera empleada en una composición posterior (1).

Supongo que la mayoría de nosotros somos vagos por naturaleza, y cuando vemos algo que nos interesa en el paisaje natural o edificado, podemos engañarnos al creer que podemos recordarlo sin un dibujo. Sin embargo, si hacemos un dibujo para acordarnos, la posibilidad de que se nos queden grabadas la imagen particular o la serie de imágenes, es obviamente mayor (2). Al hacer tal anotación de nuestras observaciones, lo hacemos naturalmente con un punto de vista. Es precisamente ese prejuicio a través del cual interpretamos

el fenómeno natural, vuelto a observar, el que permite que el artista se identifique con la imagen y el que hace que tenga un significado especial para él. No hace falta decir que lo que el artista o el arquitecto elige para dibujar, utilizando su cuaderno de apuntes como recopilación de observaciones, revela el examen de su conciencia artística (3).

2) Los croquis

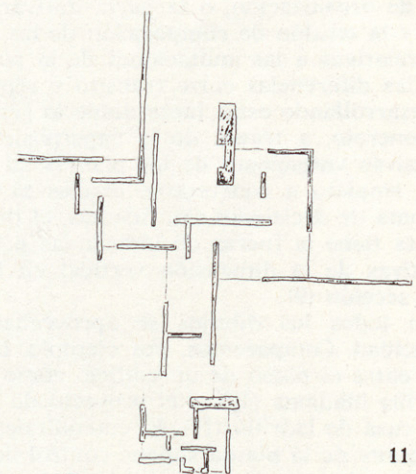
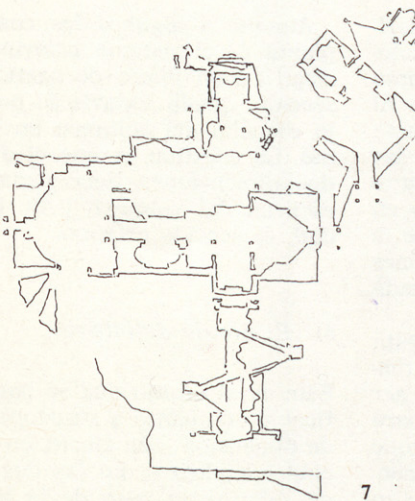
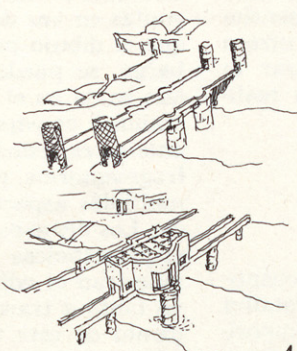
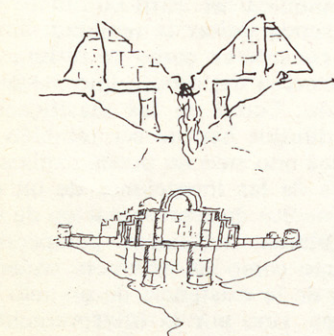
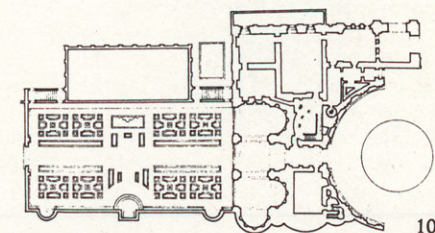
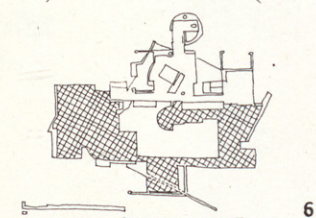
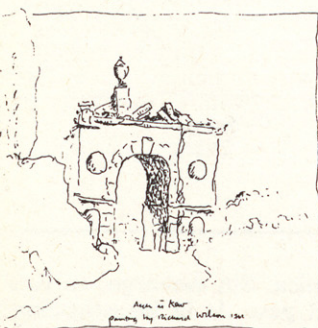
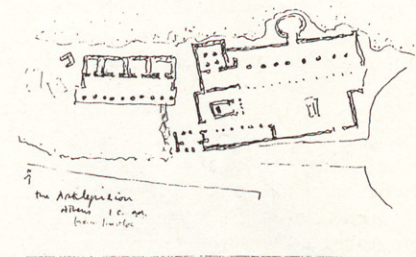
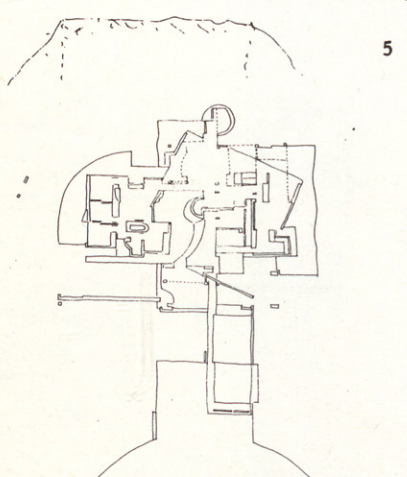
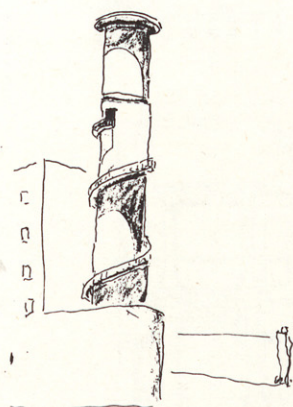
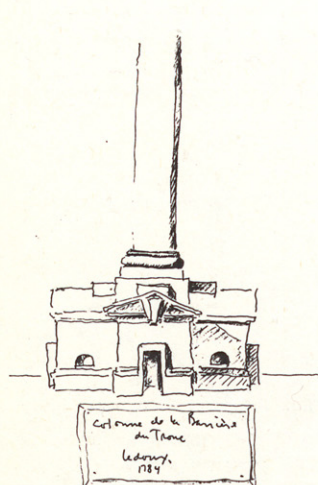
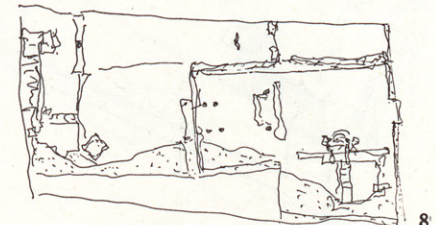
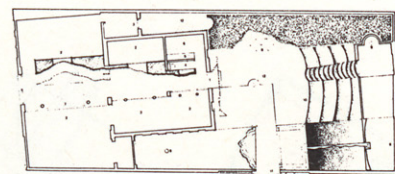
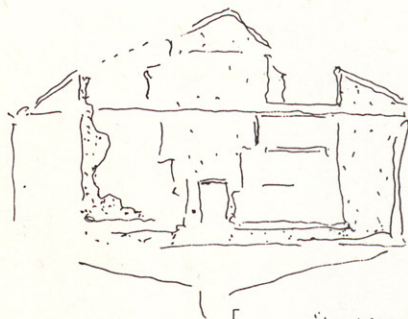
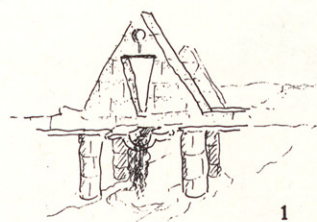
Este tipo de dibujo sirve como documento del proceso de indagación para un trabajo más definitivo. Examina cuestiones suscitadas por una intencionalidad de manera que establece las bases a desarrollar. Estos dibujos son deliberadamente experimentales por naturaleza, producen variaciones sobre temas y son claramente ejercicios que llevan a fines más puramente arquitectónicos. Como tales, generalmente se desarrollan en serie; no es un proceso totalmente lineal pero que supone la reconsideración de determinadas cuestiones (4).

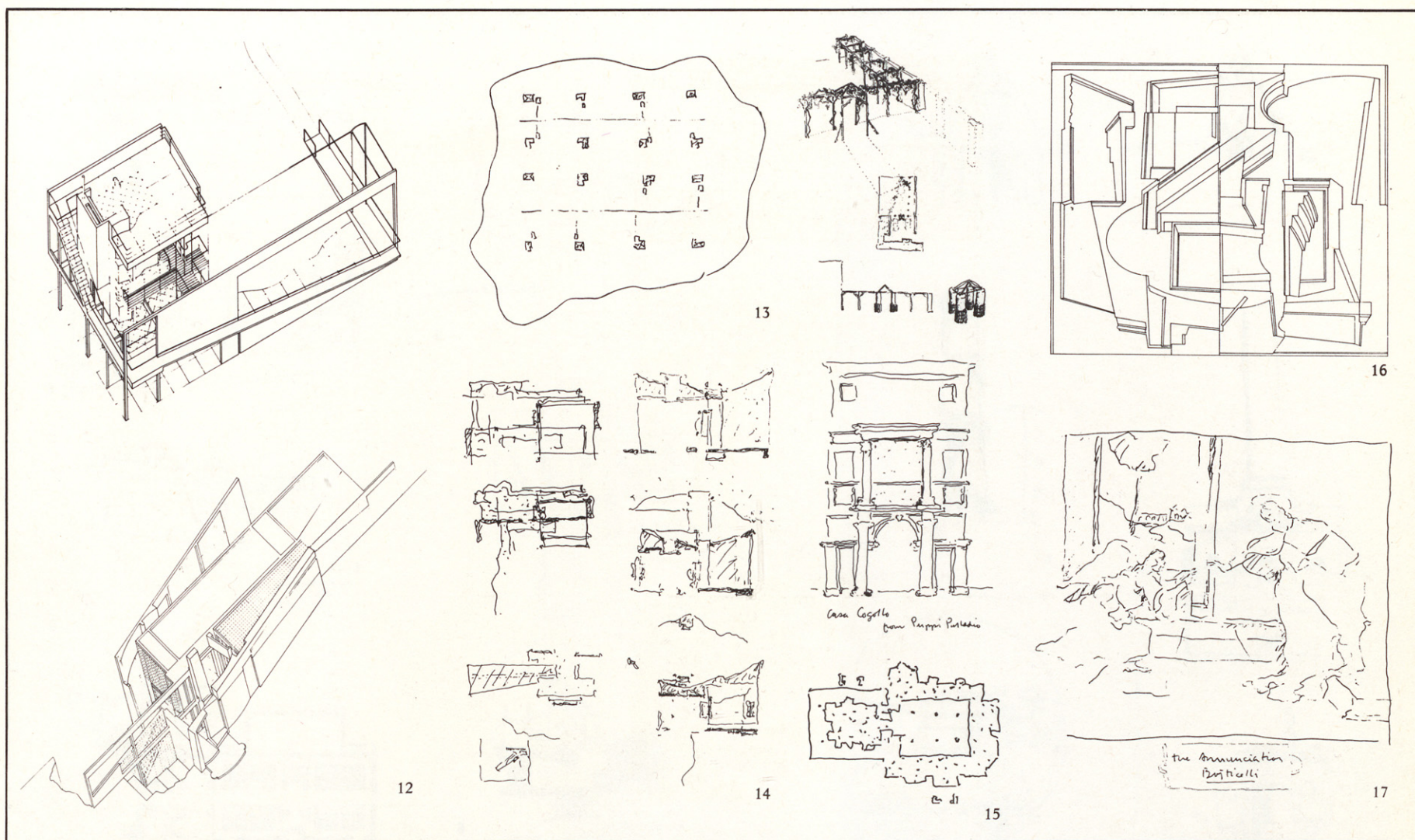
De naturaleza generalmente didáctica, estos estudios informan tanto por lo que esbozan como por lo que nos dicen. La manera en la que son capaces de probar ideas y proporcionar las bases para un futuro desarrollo, implica un método de dejar cuestiones abiertas a través de la suposición de inacabado y la técnica del *pentimento*, la borratura y la subsiguiente reconstrucción de la representación temática y figurativa (5).

Se ha dicho que el arquitecto moderno ha hecho una sola contribución a las técnicas empleadas en la conceptualización del edificio, el uso del papel transparente. Este medio, con el cual se pueden superponer los cambios sucesivos del trabajo sobre los temas básicos, puede que sea en parte responsable de las transparencias conceptuales expresadas en algunos edificios modernos. La exactitud de esta afirmación no viene el caso. Sin embargo, es verdad que la diferencia entre trabajar sobre superficies opacas o superficies transparentes afectará en definitiva al entendimiento y la conceptualización de cualquier composición (6).

Si vemos la planta como el generador del proyecto arquitectónico general, entonces el plan ini-

El presente artículo ha sido publicado originalmente en «Architectural Design», AD Profiles 6. Junio 1977.





cial de organización, o la *parti*, derivará su claridad y la tensión de composición de las proporciones relativas a las anotaciones de la planta como son las diferencias entre tránsito y reposo (7). Al ir desarrollando estas ideas desde lo general hasta lo concreto, a través de la superposición de las sucesivas variaciones de las plantas, la configuración empieza a concretarse gracias al acierto en la toma de decisiones (8). Además, el dibujo de la planta tiene la fuerza de indicar las proporciones relativas de la dimensión vertical en la fachada y la sección (9).

No todos los dibujos se aprovechan de esta capacidad. Comparemos, por ejemplo, las diferencias entre el plano de un edificio como puede ser la Villa Madama (10), y el proyecto de Mies, para una casa de ladrillo (11). El entendimiento de que el apunte de la planta supone control de volumen, parece existir en el primero, mientras que falta en el último.

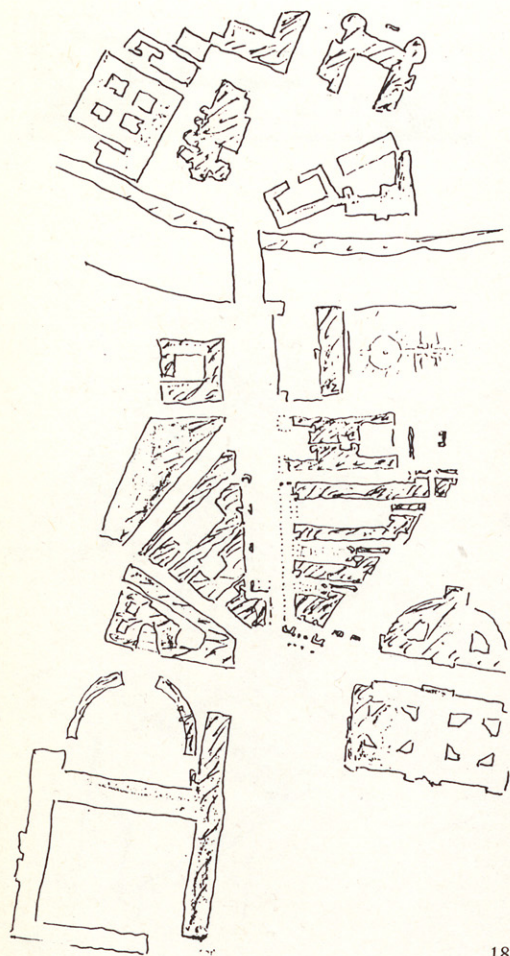
Aunque a algunos les costaría aceptar que la planta es el sistema principal de organización, y elegirían un punto de partida diferente, como la sección, queda todavía la posibilidad de expresar lo esencial del volumen en el dibujo bidimensional. La cuestión es que el dibujo que sólo ofrece dos dimensiones tiene capacidad de mostrar lo esencial del volumen y de la superficie en realidad, el sentido estético.

3) El dibujo definitivo

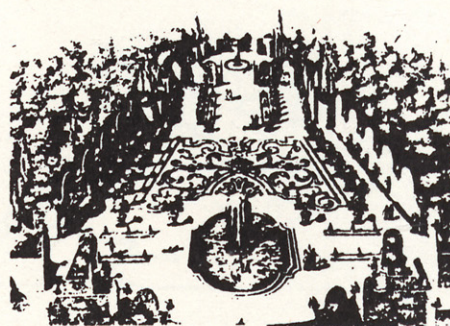
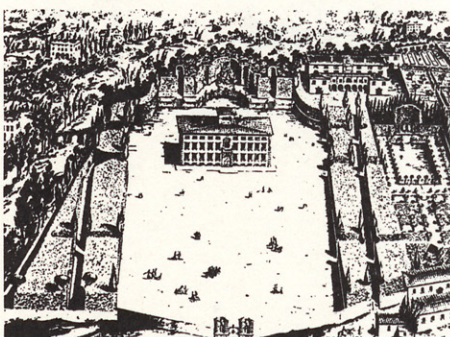
Este es el dibujo que se hace definitivo y cuantificable en cuanto a su proporción y a los detalles de dimensión —en efecto, en su forma de composición completa—. En las dos categorías anteriores de dibujos, el peso de la experiencia caía tanto sobre la semejanza del dibujo como sobre la con-

cepción arquitectónica. Sin embargo, en esta última clasificación, el peso de la investigación pasa del dibujo a la arquitectura misma. El dibujo se convierte en un instrumento para responder a preguntas en vez de plantearlas. Esto no quiere decir que el dibujo pretenda imitar la realidad; sin embargo, se puede considerar como el último paso que se da en el proceso del dibujo que permite la realidad construida. Como en las clasificaciones anteriores, estos dibujos han de ser también algo fragmentarios, pues uno solo no puede explicar los múltiples aspectos de las intenciones de un edificio. Los diversos medios de representación de ideas arquitectónicas (planta, secciones, perspectivas), muestran el edificio como un artefacto concebido no tanto a través de la existencia de un solo fragmento de este tipo, sino por la interpretación de las tensiones entre ellos (12).

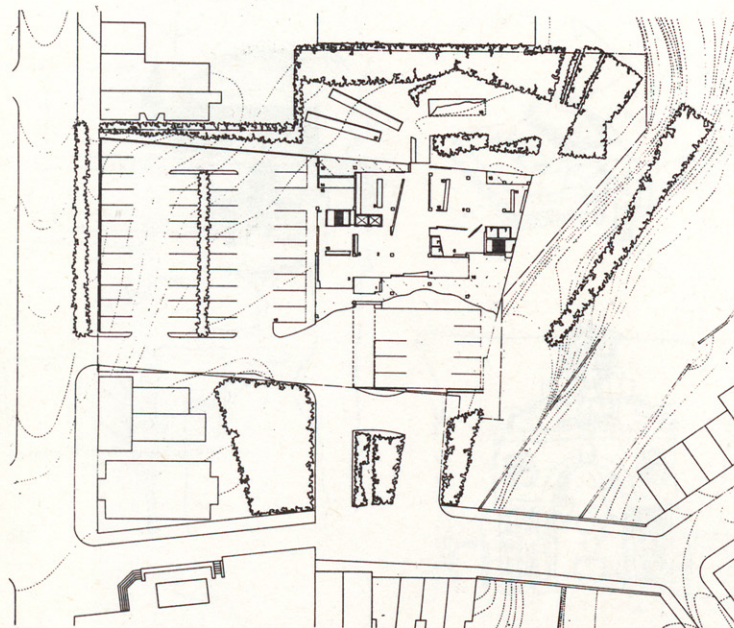
Como ilustración de los tres tipos de dibujos me referiré a unos dibujos seleccionados que fueron



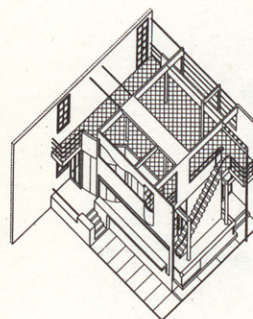
18



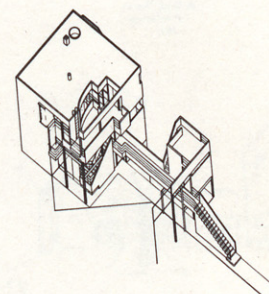
19



20



21



utilizados para desarrollar uno de mis últimos proyectos: Crooks House. Era una casa pequeña totalmente falta de personalidad. La típica solución suburbana al problema de la privacidad es colocar el edificio como un objeto aislado en el centro aproximado del solar, dejando de esta manera el terreno como residuo (13). La Crooks House intenta resolver este conflicto entre privacidad y aislamiento tratando los principales gestos formales como fragmentos incompletos de una organización mayor, estableciendo así una dependencia entre el objeto y el paisaje. En lugar de haber un solo centro, se producen una sucesión de centros tanto en el edificio como en el paisaje. Estos centros están unidos por sus adaptaciones mutuas que permiten ser vistos como un *continuum*. Mientras que la Crooks House es pequeña, su esfera de influencia se extiende gracias a la fragmentación de ambos, edificio y paisaje (14). De esta manera se intenta contrarrestar el carácter residual de los lo-

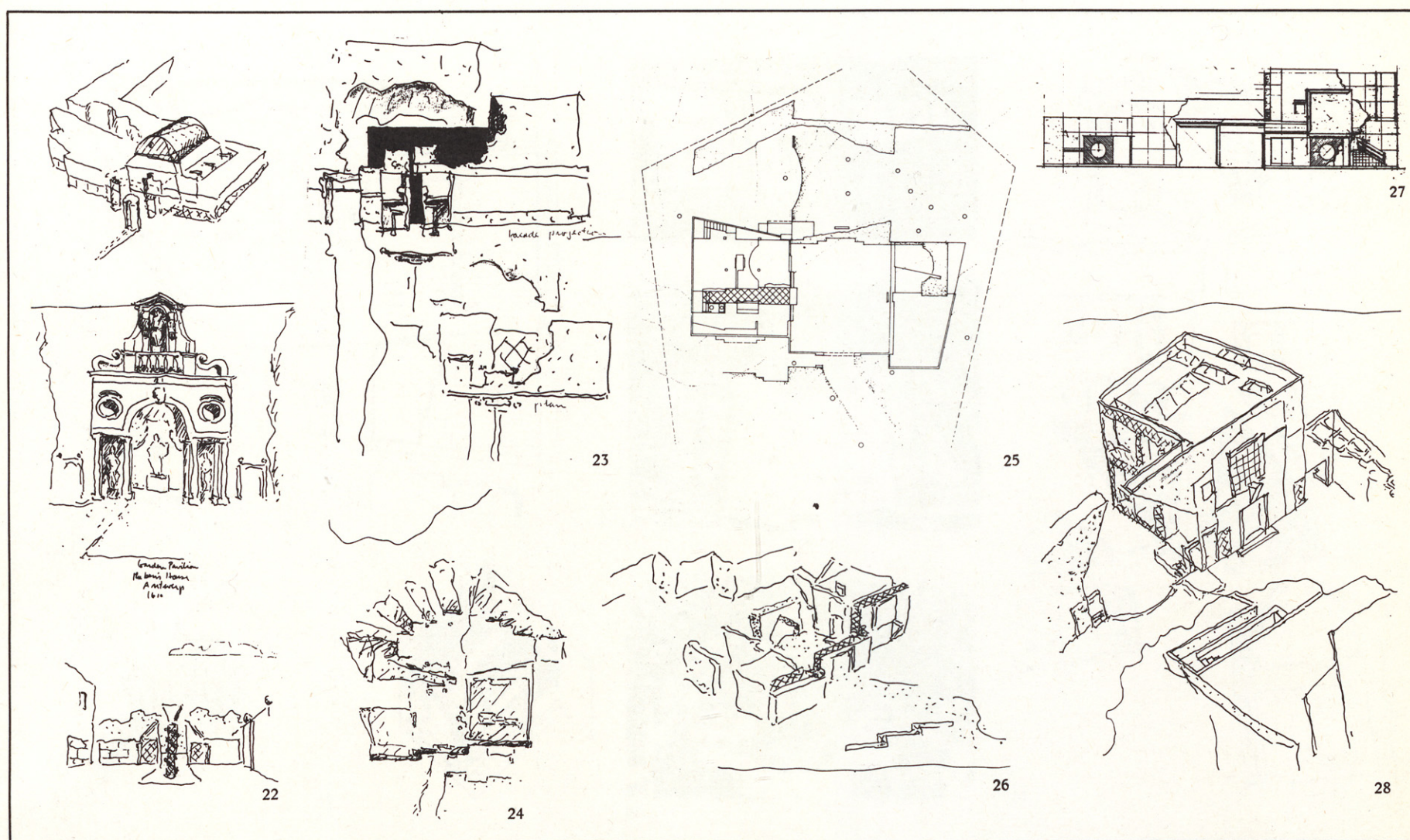
cales adjuntos y al mismo tiempo se logra una continuidad espacial que ofrece los niveles necesarios de dominio público y privado.

Los apuntes de la Crooks House surgieron de mi costumbre de guardar un diario constante de anotaciones visuales, un documento que generalmente describe fenómenos físicos que pueden ser utilizados en composiciones posteriores (15). Mi fascinación constante con dipticos me ha llevado a comprender que se pueden establecer dependencias a través de datos neutros, de manera que la *historia* pueda ser contada con tan sólo cruzar este dato (16). Se da por hecho que la composición en el diptico de las Anunciaciones es un recurso tes (17). Se pueden utilizar hipótesis similares para que permite establecer el diálogo entre las dos partes, enriquecer la potencia de la planta, creando distintos tipos de dependencias que quizá sean menos ajustadas, pero que podrían ser más dinámicas. Por ejemplo, en el proyecto de Asplund para la

Royal Chancellery se desarrolla la potencialidad de centros compartidos (18).

Para mí, la idea que diferencia estos temas generales de otros es que no sólo los había admirado intelectualmente, sino que también tenía una memoria visual de ellos. Gracias al acto de dibujar se me hicieron más accesibles, pues a través de su interpretación no sólo comprendía el fenómeno físico, sino que también lo veía con mi visión personal. No quiero decir que uno tome prestado o dibuje sobre actos previamente asimilados, pero creo que es esencial conseguir una recopilación de ideas apropiadas a las bases fundamentales de cualquier trabajo.

En la Crooks House sabía que el dilema de colocar un volumen cerrado en un campo abierto presentaría dificultades obvias. En compensación con los gestos relativamente sencillos de cerramiento posibles a través de la presencia física del edificio en sí. Las superficies que son necesarias



para establecer esos cerramientos en el paisaje fueron recordadas a partir de los setos en el diseño de jardines italiano y francés de los siglos XVII y XVIII (19). Esta idea de dependencia terreno/construcción, tanto en plano como en superficie, ha sido de continuo interés para mí, y se vuelve tanto más pertinente cuando es aplicado a un terreno abierto que tenga en sí poca definición espacial (20).

Los intentos anteriores de ver el edificio como algo fragmentario o dependiente (como en el anexo de la casa Benacerraf y en la casa Hanselmann) eran difíciles de leer a causa de su extrema abstracción geométrica (21). Los estudios preparatorios para la Crooks House me llevaron a ver de una forma menos abstracta y menos figurativa la relación entre edificación y paisaje. Por figurativo quiero decir que la localización del propio cuerpo dentro de los sucesivos centros podría ser fortalecida no sólo por la distribución de la planta, sino también por analogías de superficie a

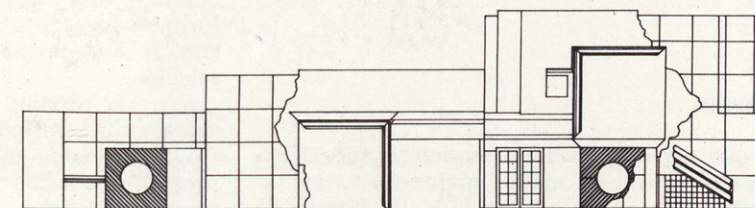
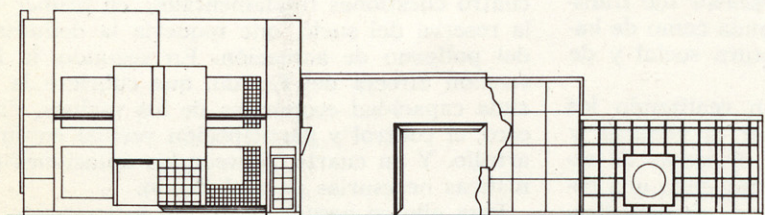
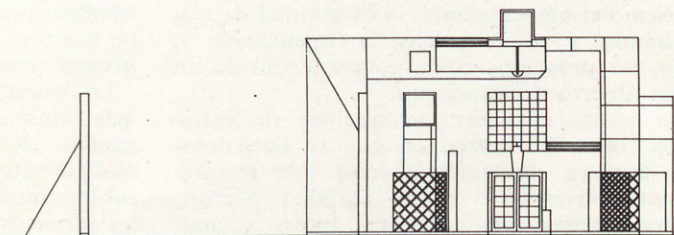
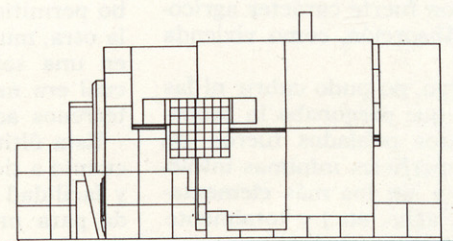
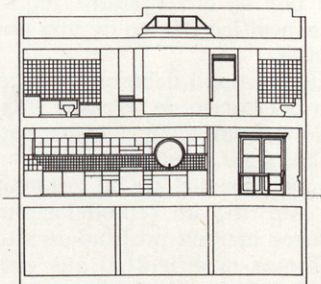
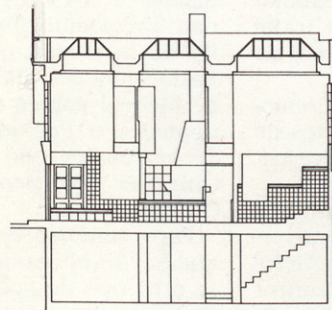
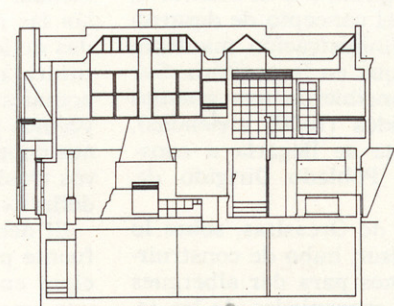
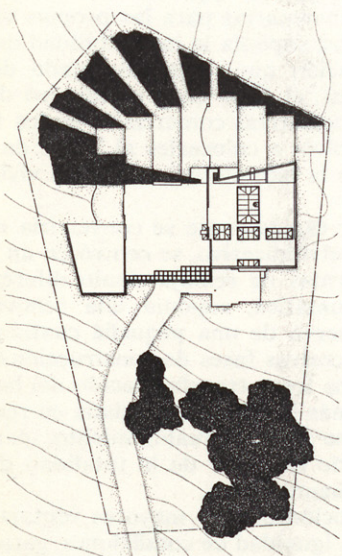
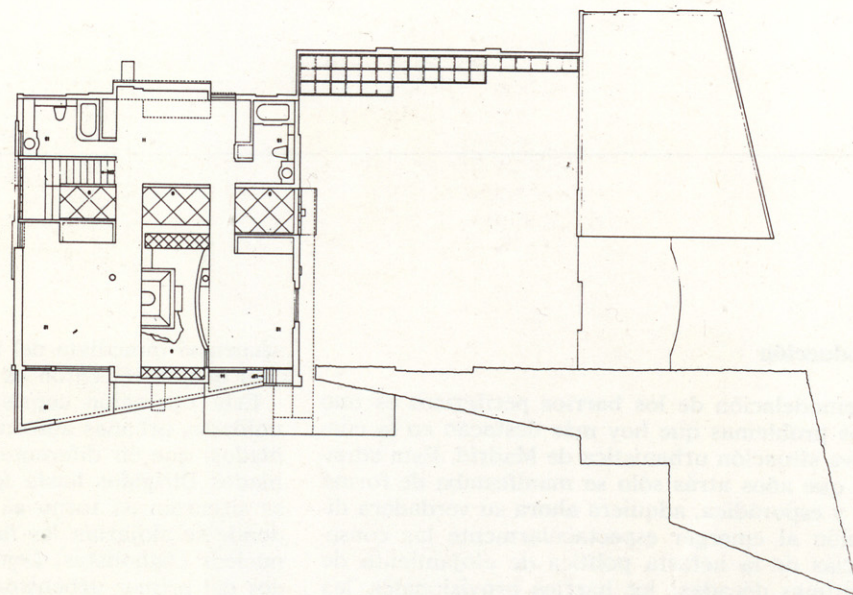
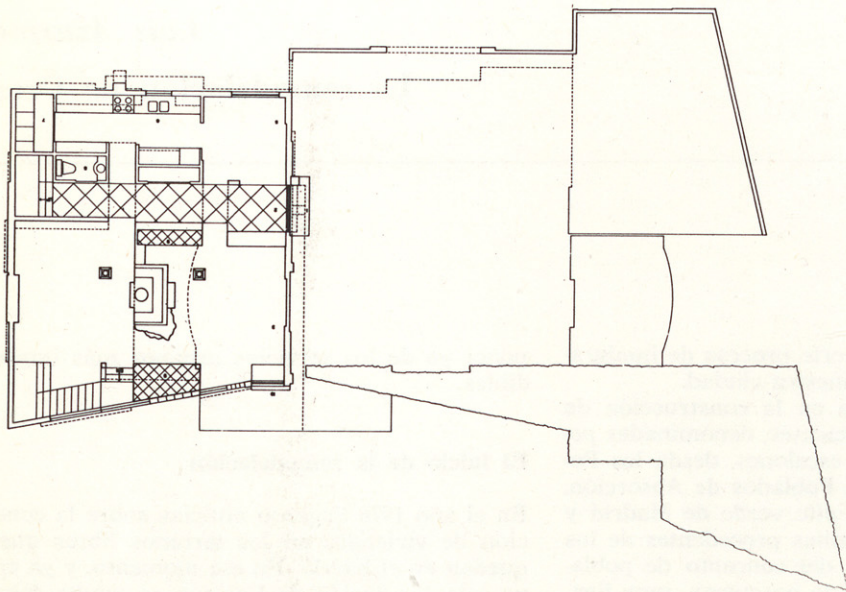
ambos fenómenos, antropomórfico y natural. Se han hecho muchos dibujos para estudiar aquellos elementos arquitectónicos que el mundo clásico daba por hecho, pero de los que el arquitecto moderno generalmente se ha olvidado. La clásica división tripartita de las superficies verticales, que simboliza pie, cuerpo y cabeza, fue ideada para engendrar una relación más directa entre el hombre y el paisaje edificado (22).

De mis primeros dibujos (que apuntaban hipótesis generales sobre llenos y vacíos, la figura y el suelo (23) se pasaba con bastante facilidad a anotaciones más detalladas que describían la continuidad del edificio/paisaje. Esta era imaginada dibujando el terreno y la planta baja como si tuvieran una continuidad (24). Las interrupciones verticales en la superficie se entendían con el grosor apropiado, extendiéndose desde el *porche* formado por setos hasta los muros de servicio internos. La posible reciprocidad en la organización interna y

externa era vista a través de notas gráficas correspondientes. Describía literalmente los setos como elementos arquitectónicos y los muros internos que se correspondían con aquéllos como sectores metafóricos. Veía la aspereza de textura de estas analogías en contraste a las superficies más suaves dadas por un supuesto orden cartesiano (25). El nivel de contraste, concebido al principio en blanco y negro y elaborado más adelante en color, proporcionaba los niveles de diferenciación y continuidad deseados para las dependencias entre edificio / solar. En estos dibujos había un intento de ver la proporción de las diversas anotaciones a través de establecer jerarquías que anunciaran las condiciones deseadas de volumen (26).

A su vez, la proporción del alzado repetiría temas que estaban inicialmente establecidos en la planta. Sin embargo, debería de insistir en que las

Sigue en la pág. 67



Viene de la pág. 69

de ideas no sólo por un uso extensivo de retórica, sino por los distintos niveles de comunicación de texto e ilustraciones.

El texto acomete una doble función: la de llevar un cierto mensaje de una parte para el coleccionista neoyorquino, orgulloso de su herencia, y por otra, trata de hablar al arquitecto en su propio lenguaje. (Manifiesto, Postmorten, A Pictorial Conclusion.)

Las ilustraciones llevan también ese doble sentido en la exposición haciendo singular la transformación metafórica. Dicho principio queda establecido en el cuadro de Madelou Viviesendrop que ilustra la portada (Flagrant délit) donde la normativa y casi idealista unión entre el Chrysler Building (1930) y el Empire State (1931), representantes masculino y femenino de dicho período, queda interrumpida por la aparición, casi violenta, del RCA building y del Rockefeller Center (1933).

También cobra sentido su metáfora literaria de la Venecia neoyorquina, donde cada manzana se convierte en isla de un archipiélago sin agua dentro de la península real que es Manhattan.

La etapa romántica acogerá las anécdotas más singulares, posiblemente unidad del Down Town Athletic Club, donde sus 12 primeros pisos dedicados solamente a hombres, establecen la unión entre lo carnal y lo espiritual al ser la idea de protección contra la corrupción y adulterio la causa de su creación. Pero que en el aspecto físico real se contenta con expresar que el estado ideal de varón con dinero sería la soltería (muy de acorde entre la población de Manhattan). Lo espiritual y carnal vendrá expresado por la ilustración de la pág. 132 en donde cuerpos atléticos de varones desnudos consumen ostras con guantes de boxeo en los vestuarios del edificio.

Una continuidad histórica nos adentrará en el exagerado y casi demencial perfeccionismo que siguió a la construcción del Rockefeller Center para llegar a la posterior invasión y adopción europea (Dalí, Le Corbusier).

La parte más floja desde un punto crítico pueden ser las soluciones presentadas en forma de proyectos neo-racionalistas como el Hotel Spinx (1975-76), City of the Captive Globe, New Welfare Island (1975-76), que como apéndices, soluciones o contribuciones para una posible recuperación romántica han sido desarrollados por OMA. A pesar de ello el lenguaje sigue siendo inteligible y el significado del mismo va más allá de la obra pictórica y posiblemente tratando de abrir un paralelismo con ese nuevo simbolismo arquitectónico tan identificable en las tendencias posteriores al movimiento moderno, como cierre a esta caja de sorpresas creo que hay que destacar las reproducciones del proyecto de un hotel para Manhattan realizado por Gandi con encargo de unos agentes neoyorquinos y la referencia que con la historia o fábula de la piscina Rem Koolhaas expresa el choque o confrontación de caminos entre los constructivistas rusos y el *manhatanismo*.

Gabriel Allende

daba por resultado unas viviendas orientadas al Norte y otras al Sur, lo cual no tiene ninguna lógica en una estructura de bloque abierto que si tiene alguna ventaja sería precisamente la de la buena orientación posible de todas las viviendas. Por esto, entre otras razones antes explicadas, se optó por unos bloques de 3 plantas que asegurasen el soleamiento del patio interior y la disposición de las viviendas con un estar cruzado que posibilitara el soleamiento de todas las viviendas.

Así el tipo consta de un estar central y que en sus dos fachadas tiene una terraza (una sobre el patio y otra sobre la calle); a uno de sus lados se desarrollan 2 ó 4 dormitorios —según el programa a cumplir— con los aseos en una zona central, ventilados por Shunt; al otro, el acceso en el centro, un aseo y un dormitorio sobre la fachada de la calle, y la cocina sobre el patio. Tiene además un patio ventilado, pero cubierto, para tendido de ropa en los módulos de escalera, y una pequeña despensa; de esta forma se asegura que el uso de las terrazas pueda ser el de estancia y no se conviertan en el trastero almacén de la vivienda.

Con esta disposición quedan bastante equilibradas las viviendas que están sobre la cara Norte

Viene de la pág. 36

anotaciones se mantuvieron *frescas* para que tanto la planta como las superficies verticales pudieran permanecer mutuamente dependientes. Aunque este proceso lo empezaba con anotaciones, la supremacía de la planta sobre la superficie se anulaba fácilmente por la unidad en la estética planteada (27).

Aunque los estudios de planta y alzado describían las proporciones de superficie, era necesario hacer dibujos tridimensionales para imaginarse el edificio como una inserción en el paisaje edificado. La correspondencia del plan a las superficies verticales era puesta a prueba viendo el objeto en su totalidad. La analogía metafórica de seto y muro vistos en tres dimensiones, revela naturalmente aspectos del volumen que están restringidos por la bidimensionalidad de los dibujos de planta y alzado (28).

Los dibujos definitivos se hicieron para fijar lo más posible los diversos aspectos bi y tridimensionales de la composición completa. La naturaleza más bien abstracta de los dibujos lineales se apreciaba como método de controlar la proporción del edificio (29). Así, en los últimos dibujos, donde uno podría esperar un intento de incorporar todos los intereses formales y cromáticos del edificio en un esfuerzo por aproximarse a la realidad, creo que también podría ser verdad todo lo contrario. Seguramente los dibujos hechos en las etapas previas del desarrollo del edificio se acercan más

con las del Sur, y el espacio central de patio abierto (de uso de aparcamiento) liberado de servidumbres de tendido de ropa, y planteando como sitio de juegos o estancia controlada de cada bloque.

Al intentar agrupar en 4 viviendas por cada planta, aparecía el problema del soleamiento de las viviendas de éstas se diseñaban en una tipología unidireccional. Por ellos se han cruzado las cocinas y el estar para de esta forma conseguir una doble orientación en la estancia diurna.

Igualmente se ha sobredimensionado la cocina para que pueda realmente ser un lugar de estancia. En el centro aparece el aseo principal, y sobre la esquina los 3 dormitorios dobles, con el mayor en la esquina. En el vestíbulo de acceso se instala un segundo aseo y lo mismo que en los bloques bajos unos patios, necesarios para la ventilación de la escalera, sirven para el tendido de ropa que queda oculta a la visión a través de un cristal esmerilado. En las tres plantas inferiores aparece el subtipo de 2 dormitorios, desapareciendo el de esquina que se convierte en terraza; el núcleo central de accesos comunes se amplía y se disponen 6 cuartos destinados a uso basuras, contadores, cuartos de coches de niños y bicicletas.

a la esencia de la composición imaginada que las representaciones frías y objetivas de los últimos dibujos. Esto parece dejar algunos aspectos abiertos y sin nombrar de las intenciones fundamentales del edificio. Sin embargo, estos aspectos probablemente puedan ser mejor valorados en el arte de los dibujos especulativos anteriores y la realidad construida última. Es decir, uno sigue dibujando mientras que ordena aspectos del edificio, como podría ser su valor cromático, cuando se puede ver el objeto construido en su contexto. Uno presenta finalmente el verdadero objeto construido. Esta actitud supone, por supuesto, una estética abierta a elaboraciones sucesivas y a variaciones de composición.

Podría preguntarse si es posible imaginar un edificio sin dibujarlo. Aunque me imagino que hay otros sistemas para describir ideas arquitectónicas propias, no me cabe duda de la capacidad que tiene la imagen dibujada de representar la supuesta vida de un edificio. Si estamos discutiendo finalmente el aspecto de la arquitectura que resulta de un modo de conceptualización, entonces el nivel de riqueza aumenta indudablemente con el componente de investigación derivado del arte del dibujo en sí. Sin la disciplina del dibujo, parecería difícil emplear en la arquitectura la vida imaginada que ha sido previamente registrada y entendida por virtud de la idea dibujada.